



1. Eugen Napoleon Neureuther: 27, 28, 29 juillet 1830 représentés en trois tableaux renfermant trois chansons patriotiques. Titel-Lithographie, koloriert, 55 x 43 cm; Paris: Knecht & Roissy 1831 (Kunsthalle Bremen).

Eugen Napoleon Neureuthers Serie 27, 28, 29 *Juillet* 1830

Im Auftrag des Verlegers Cotta wurde Eugen Napoleon Neureuther unmittelbar nach der Revolution von 1830 nach Paris geschickt, um die Juli-Ereignisse in einzelnen Szenen um drei französische patriotische Lieder festzuhalten. Die Serie wurde erweitert um ein Titelblatt, das in den französischen Farben gedruckt wurde, und um ein reines Textblatt als Schlußblatt, das sehr kleinteilig und genau die Ereignisse der Juli-Woche, besonders der «trois glorieuses», auflistet.<sup>1</sup> Sie erschien schließlich in lithographierter Form Anfang 1831 bei Knecht und Roissy in Paris und in Kommission bei Cotta. Goethe, für den Neureuther 1829/30 Randzeichnungen zu seinen *Balladen und Romanzen* gefertigt hatte, kritisierte Neureuthers Engagement für die Revolution drastisch<sup>2</sup>, sah ihn mit seinen Arabeskentwürfen auf einem völlig ungeeigneten Feld tätig. Da in den deutschen Landen große Furcht vor einem etwaigen Übergreifen der revolutionären Energien herrschte, war Neureuthers Serie nur wenig Erfolg beschieden – was dazu geführt hat, daß sie in nur wenigen deutschen Sammlungen nachweisbar ist. Bezeichnenderweise fehlt sie in der umfangreichsten Sammlung Neureutherscher Graphiken, der Maillinger Sammlung in München in der Graphischen Sammlung. Auf Grund ihrer Seltenheit hat die Serie, obwohl sie in der bildenden Kunst die differenzierteste Darstellung der Juli-Ereignisse mit einer klaren bürgerlich-liberalen Position markiert, so gut wie keine Würdigung gefunden.<sup>3</sup> Zudem ist zu sagen, daß die arabeske Form, in der sie erscheint, geradezu ideal geeignet ist, eine historische Reflexion anzustellen, bei der eine Fülle von Szenen in einen fortschreitenden Argumentationszusammenhang gestellt wird. Im folgenden sei von daher Szene für Szene dieser Argumentationszusammenhang nachvollzogen. Am Ende wird sich herausstellen, daß Neureuther, den man eher als bloßen Dekorationskünstler und Illustrator von Märchengeschichten einschätzt, die Möglichkeiten der Gattung Arabeske in erstaunlichem Maße auslotet, um politisch hochkomplexe Sachverhalte anschaulich zu durchdringen.

Das in den Farben der Trikolore gedruckte Titelblatt (Abb. 1) ist, so gut wie alle Serientitelblätter im 19. Jahrhundert, hochgradig programmatisch. Nicht selten liefern die Titelblätter so etwas wie die Quintessenz der folgenden Blätter, die die Geschichte im Detail entfalten. Bei Neureuther ist das Titelblatt Programm in verschiedener Hinsicht. Zum einen bezieht es politisch eindeutige Position, zum anderen liefert es einen detaillierten Schlüssel für die drei folgenden Blätter mit Szenen um die drei Revolutionslieder. Auch hier ist, im Sinne der romantischen Arabeske<sup>4</sup>, unten auf der Mittelachse der Ursprung des Ganzen markiert. Je ein Vertreter von Militär, Volk und Nationalgarde haben sich als Resultat der Revolution zusammengefunden, sie stehen ein für die Verfassung, die Freiheit und das Vaterland, vor sich halten sie drei Tafeln mit der fächerartigen Aufteilung der folgenden drei Hauptblätter, jedes abgegrenzte Feld ist numeriert, darunter in kleiner Schrift werden die Zahlen durch präzise Benennung der in den Feldern dargestellten Szenen aufgelöst. Hinter den drei Vertretern erheben sich die schlanken Bäume eines Ehrenhaines mit den Gräbern der in der Revolution Gefallenen. Auch hier ist durch die an die Bäume gebundenen Trophäen aus Kopfbedeckun-

gen und Waffen markiert, daß sich die verschiedenen Fraktionen im Kampf versöhnt haben zur Begründung eines neu definierten Staatswesens.

Links von uns gesehen am Fuße des einen der beiden sich entfaltenden Bäume sitzt die Stadtgöttin von Paris, die Wurzeln ihres Baumes umschließen die Megäre der Anarchie. In der Krone des Baumes erscheint das Medaillon Louis-Philippes ausdrücklich bezeichnet als «Roi des Français», König der Franzosen, weil von der Nationalversammlung legitimiert, nicht König Frankreichs, nicht mehr von Gottes Gnaden aus bourbonischer Tradition. Am Fuß des gegenüberliegenden Baumes sitzt die französische Geschichte, die Wurzeln ihres Baumes umklammern unentrinnbar trotz stärkster Gegenwehr die männliche Verkörperung der Despotie. Das Medaillon in der Krone dieses Baumes ist beschriftet «Désormais la Charte sera une vérité», was wohl mehreres zugleich bedeuten soll. Zum einen: von nun an gilt die Verfassung unumstößlich, zum anderen: Karl X., der aus dem Amt gejagte Monarch, hat die Verfassung von 1814 manipuliert und in weiten Teilen außer Kraft gesetzt, das hat jetzt ein Ende. Aber auch zum dritten, wenn wir, durch den farbigen Grund darauf hingewiesen, das Schriftmedaillon als Rückseite der Louis-Philippe-Medaille lesen: Dieser verpflichtet sich ohne Wenn und Aber auf die Verfassung, sie ist sein Bekenntnis.

Die Szene spielt sich vor der Silhouette von Paris ab. Der eigentliche Titulus des Blattes im oberen Teil widmet die Darstellung der Juli-Ereignisse in Paris in drei Tableaux, die drei patriotische Chansons einschließen, der Französischen Nation. Eingefaßt ist der Titulus durch zwei Standarten, gekrönt von zwei trompetenblasenden und kränzetragenden Ruhmesgöttinnen, am Fuße der Standarten finden sich längsrechteckige Schilder mit der Darstellung von Louvre und Tuilleries, zwischen den Standarten als obere Bekrönung des ganzen Blattes, als seine symbolische Überhöhung und Quintessenz, zwei gekreuzte, mit einem Kranz verbundene Trikolorefahnen, auf denen ein gallischer Hahn thront, flatternde Arabeskenbänder leisten den lebendigen ornamentalen Anschluß zu den Rändern.

Die Trias aus Militär, Volk und Nationalgarde war so etwas wie das Emblem der drei glorreichen Tage, sowohl in der «imagerie populaire» wie in offiziellen Darstellungen auftauchend, isoliert, aber auch in szenischen Zusammenhängen. Eine Fülle von Beispielen wäre zu nennen, ich beschränke mich auf wenige, bei Marrinan in seinem Buch *Painting Politics for Louis-Philippe* erwähnte.<sup>5</sup> Nun kann die emblematische Dreiergruppe, deren Zusammenschluß als notwendige Gewähr für die erfolgreich vollzogene Revolution galt, leicht unterschiedlich zusammengesetzt sein. Dieses leichte Schwanken in der Benennung der Protagonisten mag auf politischen Unsicherheiten der eigentlichen Profiteure der Neuordnung beruhen, des liberalen Besitzbürgertums, mithin der Wahlberechtigten. Dem liberalen Bürger hat Delacroix in Gestalt des Zylinderträgers auf seiner *Freiheit auf den Barrikaden* (Abb. 2), Salon von 1831, ein, wie mir scheint, ambivalentes Denkmal gesetzt. So entschlossen er seine Flinte gepackt zu haben scheint, so kühn sein Blick, Delacroix gelingt es auf subtile Weise, sein leichtes Zögern deutlich zu machen, vor allem durch die leichte Körperneigung nach hinten. Je länger man ihn betrachtet, um so mehr scheint deutlich zu werden, daß er kaum recht weiß, wie er auf die Barrikade gekommen ist, geschweige denn, wie er wieder herunterkommen soll. Und hält er sich nicht eher leicht verkrampft an seiner Flinte fest, vorwärts agierend ist er nicht wirklich und bezeichnenderweise trifft ihn der Blick der Freiheit. So scheint in ihm, der eher eine Reflexionsfigur darstellt, die Ambivalenz des Bürgertums veranschaulicht: Bekenntnis zu den Ereignissen, «but only up to a certain point».<sup>6</sup>



2. Eugène Delacroix: *Die Freiheit auf den Barrikaden*. Öl a. L., 2,60 x 3,25 m; 1830 (Paris, Louvre, Inv. Nr. RF 129).

In der Julien zugeschriebenen Dreiergruppe (Abb. 3) taucht er für einmal im Zentrum des *Union et liberté* benannten Blattes von 1830 auf<sup>7</sup>, allerdings leicht zurückversetzt, das meiste Gewicht kommt dann doch dem Volksvertreter zu seiner Linken mit geschulterter Fahne der Freiheit, gesenktem Säbel und auf der Leiche eines königlichen Soldaten stehend zu, auf seiner anderen Seite taucht einer der häufigsten Vertreter der Bildproduktion zu den Juli-Ereignissen auf: ein Student des Polytechnikums, immer erkennbar am Zweispitz, den er hier in der Hand trägt. Die Studentenrevolte stellt eines der geradezu mythischen Versatzstücke der revolutionären Legendenbildung und der orleanistischen Propaganda dar.<sup>8</sup> Zumeist wird die Szene gezeigt, in der ein Student der «Ecole Polytechnique» gänzlich auf eigene Faust mitten im Getümmel eine Kanone requiriert, einer auf ihn gerichteten Salve die Stirn bietend.<sup>9</sup> Wir werden sehen, daß Neureuther ihn etwas anders instrumentalisiert, indem er ihn mit einer anderen mythischen Figur vermischt.

Die Studenten der Ecole, einer betont napoleonistischen Institution, hatten 1814 Paris und die Trikolore gegen die Alliierten verteidigt, auch gegen den verräterischen Marmont, der 1830 die Truppen Karls X. führte. So waren die Studenten der Ecole während der gesamten



3. V. Ratier nach Julien (?): *Union et Liberté.* Lithographie, 28,5 x 21,7 cm; Paris, 18. August 1830 (DV 11.107).



4. Hippolyte Bellangé: *Eh bien oui ...! Charbonnier est maître chez lui.* Lithographie, 41,1 x 37,2 cm; Paris: Gihaut 1830 (DV 11.106).

Restauration unverhohlen anti-bourbonisch eingestellt. Allerdings muß man einschränkend sagen, daß von den dreihundert Studenten sich allein etwa sechzig aktiv auf die Seite der Aufständischen schlugen. Dennoch scheint ihr Auftauchen an allen möglichen Kampferten durch ihre gut erkennbare Uniform Signalwirkung gehabt zu haben. Man verband sie mit der Verfassung von 1814, die Karl X. unterhöhlt hatte und die Louis-Philippe neu formulieren sollte.

Nicht selten gesellten sich zu ihnen napoleonische Veteranen. Bürgerliche, Arbeiter, Handwerker und übergelaufene Soldaten der königlichen Armee rundeten das Spektrum der sozialen Mixtur ab. Ihre Protagonisten konnten in der Dreiergruppe auftauchen, immer aber war ein Vertreter des Volkes dabei. Bei Hippolyte Bellangés vielleicht einflußreichster Barrikadendarstellung (Abb. 4) mit der ostentativen Dreiergruppe im Zentrum, hinterfangen von einer riesigen Trikolore mit der Aufschrift «Verfassung oder Tod», sind es Polytechniker, übergelaufener Soldat oder Veteran und Arbeiter als Volksvertreter, dieser wieder besonders hervorgehoben.<sup>10</sup> Diese relative Privilegierung ist Programm, vielleicht sogar am ausdrücklichsten und damit auch verräterischsten bei Neureuther, sie entsprach vollkommen orleanistischer Ideologie. Das Volk aus Arbeitern und Handwerkern hatte im Aufstand sicher die tragende Rolle gespielt und die meisten Opfer zu beklagen und stand für die Forderung nach Republik ein, eben diese Forderung versuchte die liberale Mitte zu entschärfen – und so wird Neureuthers Rahmung der Dreiergruppe verständlich: die schließliche Lösung mit Louis-Philippe als Bürgerkönig hat einerseits die Anarchie, die nach Überzeugung des liberalen Bürgertums die Republik von Volkes Gnaden gebracht hätte, verhindert, andererseits die Despotie, als welche eine Fortsetzung des Königstums Karls X. verstanden wurde, der

durch seine Verfassungsvermanipulation die freiheitlichen Rechte einzuschränken drohte. So sollte die Revolution, auch nach Neureuthers Überzeugung, in die prekäre Balance von Freiheit und bürgerlich-liberaler Ordnung münden. Daß Louis-Philippe die Gewichte bald in Richtung Ordnung verschieben würde, war zu erwarten.

Neureuther hat offenbar in Paris vorzüglich recherchiert. Das beigefügte fünfte Blatt, die reine Schrifttafel (Abb. 5), listet nicht nur detailliert die Ereignisse der drei revolutionären Tage auf, sondern auch diejenigen der gesamten Woche von Sonntag, den 25. Juli, bis Sonntagabend, den 31. Juli. Schon die pathetischen Benennungen der einzelnen Tage machen die propagandistische Stoßrichtung deutlich. Der 25. Juli ist betitelt in größeren Kapitälchen «Kriegserklärung», in kleineren darunter «Im Namen der Königswürde an die [gegen die] Freiheit». Für diesen Tag werden nicht die einzelnen Ereignisse aufgelistet, vielmehr wird der politische Anlaß zur Erhebung in präziser historischer Perspektive geschildert. Es wird Rekurs auf die Analyse der Verhältnisse, die zur Revolution von 1789 führten, genommen. Die Verfassung von 1814, mit der Einberufung der beiden Kammern, der Verantwortlichkeit der Minister und der Festschreibung der Pressefreiheit wird als Einlösung der Versprechen

TABLEAU DE LA GRANDE SEMAINE DE JUILLET 1830.

Table with 6 columns: Dimanche 30 Juillet, Lundi 31 Juillet, Mardi 1er Juillet, Mercredi 2er Juillet, Jeudi 3er Juillet, Vendredi 4er Juillet, Samedi 5er Juillet. Each column contains a title (e.g., DECLARATION DE GUERRE, PUBLICATION DES ORDONNANCES, PREPARATIFS DE RESISTANCE, COMBAT, LA VICTOIRE, ORGANISATION DU GOUVERNEMENT, PAIX ET LIBERTE) and a detailed text block. A central illustration of a laurel wreath with the text 'REVOLUTION FRANÇAISE' is placed between the Wednesday and Thursday columns.

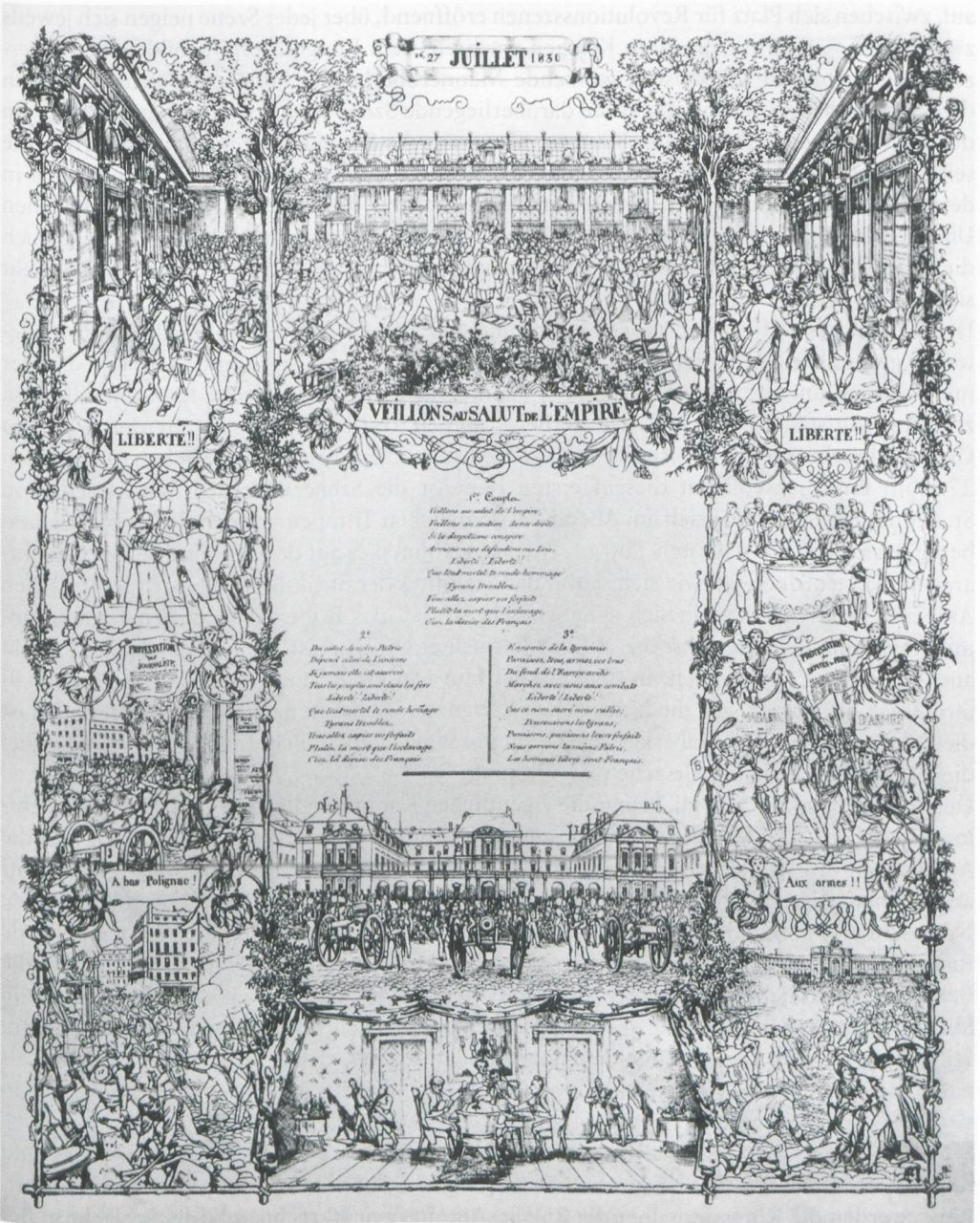
5. Eugen Napoleon Neureuther: 27, 28, 29 juillet 1830. Tableau de la grande semaine de juillet 1830. Lithographie, 55 x 43 cm; Paris: Knecht & Roissy 1831 (Kunststhalte Bremen).

von 1789 gesehen. Und schließlich wird die weitgehende Aufhebung der Verfassung durch Karl X. Unterschrift unter die sogenannten vier Ordonnanzen vom 25. Juli als eigentlicher Auslöser der Ereignisse benannt. Neureuther führt die folgenden Konsequenzen an: illegale Auflösung der Deputiertenkammer, Modifizierung des Wahlrechts, um die Verantwortlichkeit der Minister gegenüber den Kammern aufzuheben, schließlich Aufhebung der legitimen Pressefreiheit.

Der 26. Juli brachte dann, und so ist der Tag auch bei Neureuther betitelt, die Publikation der Ordonnanzen in *Le Moniteur*, die Pressereaktion darauf in illegaler Form, erste Versammlungen vor allem im Garten des Palais Royal, der geräumt und geschlossen wurde, die Abdrängung der Bevölkerung in die Straßen, den Angriff auf das Haus von Prinz Jules de Polignac, der als besondere Zielscheibe des Volkszorns galt, schließlich leitete er das verhaßte ultraroyalistische Kabinett Karls X. als Premierminister seit August 1829, zudem hatte er seine Ministerliste ausgeprägt antinapoleonisch besetzt und galt als der eigentliche Propagator der vier Ordonnanzen, die ja nicht nur die Pressefreiheit zunichte machten, sondern die gerade erst gewählten Abgeordnetenkammern wieder auflösten, das Wahlrecht zur Nationalversammlung verschärfte an die Steuerleistung auf Landbesitz banden, schließlich Neuwahlen für September ankündigten. Gerechtfertigt schien all dies durch den in der Verfassung vorgesehenen Notverordnungsparagraphen, den Paragraphen 14.<sup>11</sup> Nach den drei glorreichen Tagen, von Neureuther *Préparatifs de résistance, Combat* und *La Victoire* benannt, folgen noch der 30. und der 31. Juli, der *Organisation nouvelle* und *Paix et Liberté* gewidmet: die Abdankung Karls X. wird verkündet, die Organisation der neuen Regierung nimmt Formen an, schon am Nachmittag des 28. wird die Armee aufgefordert, sich mit der Bevölkerung von Paris zu verbrüdern, die Trikolore wird zur Nationalfahne erklärt. Am 31. erscheint Louis-Philippe im Palais Royal, akzeptiert das Angebot, vorerst als Leutnant-General zu fungieren. Es kommt zur Deklaration, daß die Verfassung ab sofort die Wahrheit verkörpert – darauf bezieht sich die Medaillon-Rückseite des Neureutherschen Titelblattes.<sup>12</sup> Die Nationalgarde, die Karl X. 1827 aufgelöst hatte und die sich während der drei glorreichen Tage vehement erneut zu Wort gemeldet hatte, wird offiziell wieder eingesetzt, die Pressefreiheit gewährleistet. So scheinen an diesem Punkt die Ergebnisse der Erhebung gesichert.

Es bleibt, Neureuthers drei Hauptblätter zu betrachten, ihre Struktur, die im Prinzip jedesmal gleich ist, zu verifizieren, nach seinen bildlichen Quellen zu fragen – wobei hierzu zu sagen ist, daß auf diesem Felde noch manches in Zukunft zu leisten sein wird – schließlich, so sonderbar es klingen mag, am Ende nach dem Gattungsproblem zu fragen, das Neureuthers Darstellungen aufwerfen.

Das erste Blatt (Abb. 6), klein ist es auch im Titulus vermerkt, ist dem 26. und dem 27. Juli gewidmet. Seine Struktur, der auch die beiden nächsten Blätter folgen, ist grob gesprochen dreiteilig. Unten – und man muß Arabesken von unten nach oben lesen – am Ursprung der Arabeske findet sich jeweils ein betont ausgesondertes Feld, das die Hofgesellschaft Karls X. in St. Cloud zeigt als für alles verantwortliche Quelle, als den eigentlichen verwerflichen Urgrund, als den verantwortungslosen Auslöser notwendiger Konsequenzen. Auf dem ersten Blatt spielt die Hofgesellschaft hinter einem eigens gelüfteten, Fleurs de lys-besetzten Vorhang, ungerührt ob der fernen Pariser Ereignisse, Whist. Wir schauen quasi in den Abgrund, wo ein lächerliches Theater aufgeführt wird. Links und rechts wachsen je zwei Blütenstengel



27 JUILLET 1830

VEILLONS AU SALUT DE L'EMPIRE

1<sup>er</sup> Couple.  
 Vellons au salut de l'Empire,  
 Vellons au salut de l'Empire,  
 Si le despotisme ose venir  
 Arriver nous défendons nos loix.  
 Liberté, Liberté  
 Que tout mortel te rende hommage  
 Tyrans tremblez.  
 Vous allez, sçavez vos profonds  
 Pluât la mort que l'outrage  
 C'est la devise des Français

2<sup>e</sup>  
 Du salut de notre Patrie  
 Dépend celui de l'étranger  
 Ne jamais elle est assurée  
 Tant les peuples ont dans la fièvre  
 S'écouler l'écouler!  
 Que tout mortel te rende hommage  
 Tyrans tremblez.  
 Vous allez, sçavez vos profonds  
 Pluât la mort que l'outrage  
 C'est la devise des Français

3<sup>e</sup>  
 Ne cessez de la tyrannie  
 Revenez, vous avez vu l'ère  
 Du fond de l'Empire écarter  
 Marchez, avec nous une certitude  
 Et nous l'écarter!  
 Que tout mortel te rende hommage  
 Tyrans tremblez.  
 Vous allez, sçavez vos profonds  
 Pluât la mort que l'outrage  
 C'est la devise des Français

A bas Pologne!

Aux armes!!

6. Eugen Napoleon Neureuther: 27 Juillet 1830. Veillons au Salut de l'Empire. Lithographie, 55 x 43 cm; Paris: Knecht & Roissy 1831 (Kunsthalle Bremen).

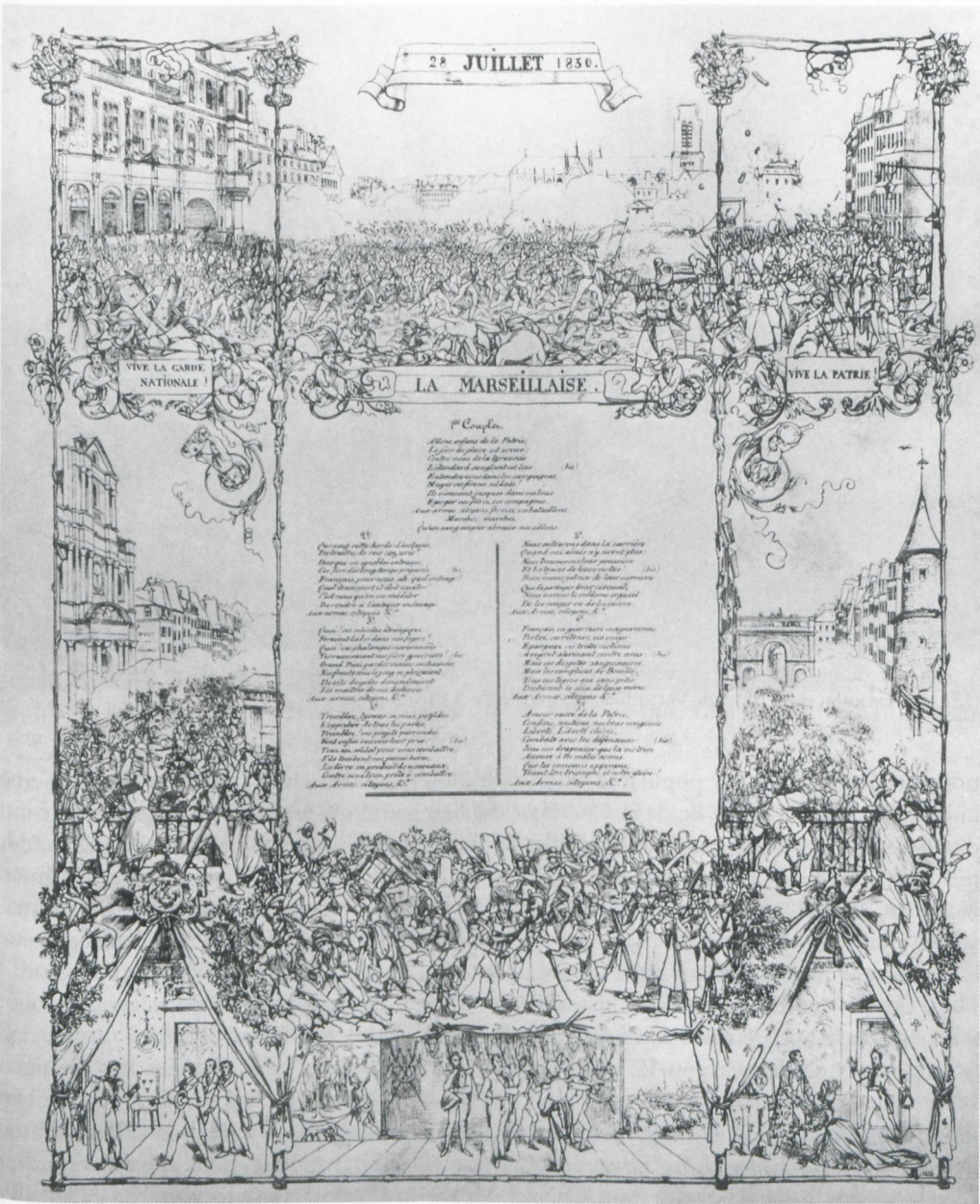


auf, zwischen sich Platz für Revolutionsszenen eröffnend, über jeder Szene neigen sich jeweils zwei Blüten zur Mitte, aus ihren Kelchen wachsen, dem Rungeschen Vorbild seiner *Tageszeiten*-Serie folgend<sup>13</sup>, begeistert winkende Männeroberkörper heraus, die Schrifttafeln in den Händen halten, jeweils damit die darüberliegende Szene stichwortartig bezeichnend. Im obersten Register, bei allen drei Blättern, übergreift die Szene alle drei Kompartimente, die seitlichen und das mittlere, sie ist damit jeweils die Hauptszene und zeigt auch jeweils in der Tat zentrale Stationen im Ablauf der Geschichte: bei der ersten Szene die anfänglichen Unruhen im Garten des Palais Royal, woraus alles weitere erwuchs. Diese Szene, wie auch die darunterliegenden mit den Protestaktionen der Deputierten und der Journalisten, bezieht sich auf Ereignisse des 26. Juli.

Der Ruf zu den Waffen, der in der Erstürmung und Plünderung des Waffenarsenals mündete und gegenüberliegend der Marsch zum Haus des Premierministers unter dem Ruf «Nieder mit Polignac» und die wiederum darunter zu findenden ersten wirklichen Kampfhandlungen zwischen Aufständischen und der herbeigerufenen Garde am Abend auf der Place du Carrousel rechts und in der Rue de la Regence links – diese Ereignisse beziehen sich auf den 27. Juli. Eindrucksvoll auf diesem ersten Blatt ist die Szene über den Whistspielern in St. Cloud. Hier sammeln sich am Abend die königlichen Truppen vor dem Palais Royale und bereiten sich auf den nächsten Tag vor. Die Szene, ohnedies auf der Mittelachse der Gesamtarabeske angeordnet, ist, wie sich das in der Tradition der Strukturanlage der romantischen Arabeske gehört, wieder in sich symmetrisch, so daß das Rohr der mittleren Kanone unmittelbar von der Mittelachse aus auf den Betrachter gerichtet ist, auch ihn bedroht.<sup>14</sup> So hat auch er Stellung zu beziehen. In struktureller Hinsicht gilt es noch, das Folgende festzuhalten. Zwar entwickeln sich die historischen Ereignisse von unten nach oben und dennoch ist die Lektüre gemäß den Arabeskesetzen von unten nach oben nicht falsch, denn sie eröffnet die eigentliche Dialektik, Ursache und Wirkung.

Der nächste Tag, der 28. Juli, bringt die eigentlichen Kampfhandlungen (Abb. 7). Die fruchtlosen Tätigkeiten in St. Cloud und diejenigen in königlichem Auftrag unterfüttern nun die Arabeske in ihrer ganzen Breite. In der Mitte hat der König eine brillante Jagdgesellschaft angeordnet, man bringt ihm, mit fernem Blick auf das wogende Paris, die beruhigende Nachricht von Verhandlungen, links allerdings erscheinen die drei Deputierten beim Duc de Raguse, den Polignac zum Kommandierenden des Militärs in der Stadt gemacht hat, was die Bevölkerung zusätzlich aufwiegelte, die sich wohl erinnerte, daß der Duc 1814 Napoleon im Stich gelassen hatte. Der Duc de Raguse hatte am Morgen ohne rechten Erfolg versucht, seine Truppen zu ordnen und meldete dem König durchaus, daß es sich in Paris um mehr als einen bloßen Aufruhr, vielmehr um eine Revolution handele. Rechts bekniert die Herzogin von Berry den König, doch etwas zu tun.

Vor dieser Folie aus Untätigkeit und Unfähigkeit entfalten sich die Ereignisse. Links und rechts der Marseillaise werden in hochrechteckigen Feldern zwei Kampfplätze vorgeführt. Links werden die Kürassiere über die Rue St. Antoine gejagt, rechts tobt die Schlacht in der Rue St. Martin, oben jedoch, wieder in ganzer Breite, wird der Kampf auf der Place de Grève in einem wilden Getümmel mit unzähligen Kämpfenden entfaltet. Diese Kampfhandlungen vor dem Hôtel de Ville – der Platz heißt heute Place de l'Hôtel de Ville – und um das Hôtel de Ville, das von den Aufständischen schließlich genommen wird und auf dem sie zum Entsetzen des Duc de Raguse die Trikolore aufpflanzen, war für den Ausgang der Revolu-



7. Eugen Napoleon Neureuther: 28 Juillet 1830. La Marseillaise. Lithographie, 55 x 43 cm; Paris: Knecht & Roissy 1831 (Kunsthalle Bremen).



8. Amédée Bourgeois: *Die Eroberung des Hôtel-de-Ville*. Öl a. L., 1,45 x 1,95 m; Salon von 1831 (Musée National du Château, Versailles, Inv. Nr. MV 5186).

tion entscheidend. In der populären Bildproduktion herrschen zwei Bildtypen vor. Der eine nimmt den Blick von der Ile de la Cité über die Seine und die umkämpfte Pont d'Arcole auf die Place de Grève und das Hôtel de Ville. Im Zentrum steht die Heldentat des Knaben, der mit dem durch die Legende überlieferten Ausruf: «Wenn ich sterbe, erinnert euch, mein Name ist Arcole», die Fahne der Trikolore ergriff, auf das Tor in der Mitte der Brücke zu stürmte und fiel. Amédée Bourgeois in seinem Salonbild von 1831 (Abb. 8) hat die Szene etwas fernsichtiger vom Quai de la Corse genommen, doch gänzlich dem Grundtyp folgend.<sup>15</sup> Das Faktum, daß die offizielle Kunst sehr weitgehend den populären Bildprägungen folgt, wird am Ende noch einmal zu bedenken sein – vor allem, wenn man sich klar macht, daß gerade dieser Bildtypus von Louis-Philippe bevorzugt wurde, der als eines der wenigen Bilder auch gerade dieses von Bourgeois erworben hat. Der zweite Typus nimmt den Blick in die entgegengesetzte Richtung: vom hinteren Ende der Place de Grève zurück über die Seine auf die Insel mit Notre Dame im Zentrum. Das ist der Blick, dem auch Neureuther folgt und den Joseph Beaume und Charles Mozin in ihrem Salonbild von 1831 (Abb. 9) adaptieren. Sie folgen dabei exakt dem Panorama und Diorama von Daguerre, das am 22. Januar 1831 eröffnet, von Louis-Philippe bereits am 20. Januar besichtigt wurde und große Begeisterung bei ihm auslöste.<sup>16</sup> Auch das Bild von Beaume und Mozin kaufte Louis-Philippe. Daß er gerade die beiden Bilder von Bourgeois und Beaume und Mozin auswählte, mag zwei Gründe haben. Zum einen bevorzugte er eine kleinteilige Wirklichkeitswiedergabe, wie noch kurz zu erläutern ist, zum anderen schien ihm der Kampf um das Hôtel de Ville



9. Joseph Beume und Charles Mozin: *Der 28. Juli am Hôtel-de-Ville*. Öl a. L., 1,45 x 2,10 m; Salon von 1831 (Musée National du Château, Versailles, Inv. Nr. MV 5187).

und der Triumph des Volkes an diesem Ort besonders geeignet, weil er selbst am 31. Juli im Hôtel de Ville als Leutnant-General die Verantwortung übernommen hatte. So konnte und wollte er diesen Kampf als Kampf um seine Herrschaft begreifen.

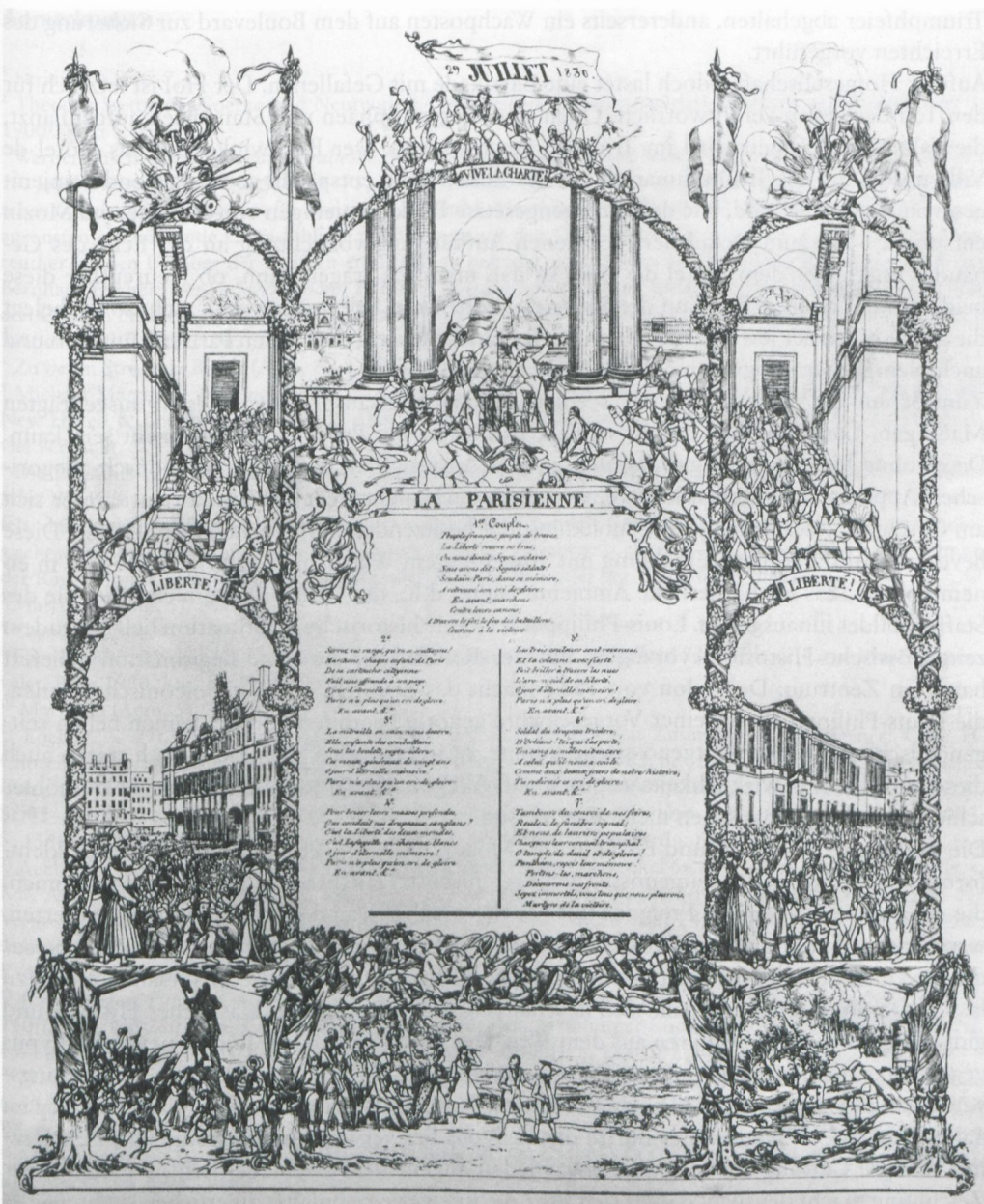
Neureuther läßt wieder einen Zögling der Ecole Polytechnique tollkühn die Fahne vorantagen, damit auf den Knaben Arcole anspielend, aber auch den geläufigen Typus des Studenten adaptierend. Die Typen vermischen sich, wie gesehen, auch in der populären Graphik und auch Delacroix (?) folgt in einer Zeichnung (Abb. 10) dem Mischtyp.<sup>17</sup> Der Ausgang des Ereignisses ist bei Neureuther gewiß, denn die Aufständischen haben die noch regulären Truppen auf der dem Hôtel de Ville gegenüberliegenden Platzseite zusammengedrängt und werden sie in Kürze überwältigen, bald wird nicht nur auf dem Hôtel de Ville, sondern auch auf Notre Dame die Fahne der Revolution flattern. Mit Notwendigkeit unterschlägt die Bildpropaganda die komplexeren politischen Abläufe, die erst den Aufstand zugunsten Louis-Philippes kanalisiert haben. Schließlich hatte erst Lafayettes Entscheidung – ihn traf Louis-Philippe am 31. Juli im Hôtel de Ville – die dem zukünftigen König durchaus feindlich gesonnenen Volksmassen umstimmen könne. Der Marquis de Lafayette, als alter Revolutionskämpfer in Frankreich und Amerika im Volk hoch angesehen, hatte sich am 29. überreden lassen, die Führung der sich neu bildenden Nationalgarde, die Karl X. 1827 aufgelöst hatte, zu übernehmen. Lafayette marschierte mit seinen Anhängern im Triumph zum Hôtel de Ville und machte es zu seinem Hauptquartier. Die Menge hoffte, er werde die Republik



10. Eugène Delacroix oder Denis-Auguste-Marie Raffet: *Am Pont d'Arcole*. Zeichnung, 32,6 x 49,1 cm; ohne Datum (Cambridge, The Fogg Art Museum, Bequest-Grenville L. Winthrop, Inv. Nr. 1943-816).

ausrufen, doch er konnte sich nicht entscheiden. In dieses Vakuum konnte schließlich Louis-Philippe stoßen. Am Abend des 29. überredete der Journalist Thiers Louis-Philippe, der in den drei Revolutionstagen außerhalb von Paris gewesen war, in die Stadt zurückzukommen. Thiers verbreitete in großer Auflage eine von ihm verfaßte Deklaration, am späten Abend kam der Duc d'Orleans zu Beratungen ins Palais Royal, vom Volk wenig freundlich begrüßt, am 31. im Hôtel de Ville erschien er mit Lafayette auf dem Balkon des Rathauses, wurde von diesem umarmt und erlangte auf diese Weise öffentliche Anerkennung.<sup>18</sup>

Nach der Einnahme des Hôtel de Ville am 28. galt es allerdings, noch die Macht über den Louvre zu gewinnen. Das gelang am 29. in einem Überraschungscoup (Abb. 11). Bei der Ablösung der Schweizer Garde war der Louvre kurzfristig unbewacht, die Aufständischen konnten eindringen, unter den Gardisten brach Panik aus und sie konnten vertrieben werden. Das zeigt Neureuther in der Hauptszene des dritten Blattes, das der Parisienne gewidmet ist. Die Gardisten fliehen und werden verfolgt, in den Louvre-Kolonnaden werden von den Verbündeten Fahne und Säbel geschwungen.<sup>19</sup> Darunter wird links der Triumphzug von Lafayette mit Getreuen zum Hôtel de Ville gezeigt, rechts wird den für das Vaterland gefallenen Citoyens bereits die letzte Ehre erwiesen. Ein letzter Blick kann auf die Hofgesellschaft in St. Cloud geworfen werden, sie hat sich im Park versammelt und schaut nun fernrohrbewaffnet und schließlich wohl doch irritiert und gebannt auf das ferne Paris, denn in den Feldern links und rechts von der entmachteten Hofgesellschaft wird einerseits eine



11. Eugen Napoleon Neureuther: 29 Juillet 1830. La Parisienne. Lithographie, 55 x 43 cm; Paris: Knecht & Roissy 1831 (Kunsthalle Bremen).

Triumphfeier abgehalten, andererseits ein Wachposten auf dem Boulevard zur Sicherung des Erreichten vorgeführt.

Auf der Hofgesellschaft jedoch lastet eine Barrikade mit Gefallenen. Der Hof ist letztlich für den Tod der vielen verantwortlich. Oben sind Siegestrophäen und Standarten aufgepflanzt, die Fahne der Freiheit wird im Triumph geschwungen. Der Blickwinkel auf das Hôtel de Ville mit Lafayettes Triumphmarsch auf der linken Seite entspricht so weitgehend demjenigen von Bourgeois' Bild, wie der entgegengesetzte Blick demjenigen von Beaume und Mozin entspricht – bis zum Detail der metallenen Aufhängungsvorrichtung an der Ecke des Gebäudes gegenüber dem Hôtel de Ville, so daß man sich fragen kann, ob Neureuther diese beiden Bilder noch in Paris auf der Staffelei gesehen hat. Selbst wenn dem nicht so ist, belegt die große Nähe der jeweiligen Aufnahme der Örtlichkeiten, daß es den Pariser Künstlern und auch Neureuther um größtmögliche Authentizität ging.

Zum Schluß sei gefragt, warum es einen Authentizitätsanspruch in diesem ausgeprägten Maße gab. Louis-Philippe begriff schnell, daß Kunst ein Propagandainstrument sein kann. Da er ohne historische Legitimation war, den Anspruch an den gesamten höfisch-allegorischen Apparat nicht stellen konnte, vor allem auch nicht stellen wollte, orientierte er sich am Geschmack des neuen Salon-Publikums, der besitzenden bürgerlichen Mittelklasse. Diese bevorzugte direkte plane Erzählung mit ausgeprägtem Wirklichkeitszugriff, vor allem in einem Format, das ins bürgerliche Ambiente paßte: d.h., die Größe durfte nicht über die des Staffeleibildes hinausgehen. Louis-Philippes fehlende historische Legitimation ließ ihn zudem zeitgenössische Historie bevorzugen, mit der Revolution, die seine Legitimation geliefert hatte, im Zentrum. Der Salon von 1831 macht das deutlich, allein napoleonische Szenen, die Louis-Philippe als zu seiner Vorgeschichte gehörig begreifen konnte, kamen neben zeitgenössischen vor. Das Zeitgenössische konnte zwar Legenden ausbilden, doch traten auch diese im Bilde mit Wirklichkeitsanspruch auf. Allegorisch Verbrämtes und ideal Überhöhtes schien dem Zeitgenössischen nicht angemessen.

Die Bilder von Bourgeois und Beaume und Mozin, die Louis-Philippe erwarb, waren kleinformatig, dem Typus des zeitgenössischen Ereignisbildes entsprechend, doch die Panoramen, die eben diese Szenen der Ereignisbilder auch vorführten und Louis-Philippe begeisterten, waren riesig. Unter anderem wohl über dieses Anschauungslebnis kam Louis-Philippe auf die Idee, die kleinen Historien nun in riesigem Format für die Galerie in Versailles malen zu lassen. Damit unterschieden sie sich anschaulich von der Tradition klassischer Historie und gingen Legitimationskonflikten aus dem Weg. Die Salonkritiken waren dem neuen Bildtypus gegenüber unsicher und prägten sofort dafür einen Begriff, der klassischem Gattungsverständnis gerecht wurde: historisches Genre, «genre historique», so etwa Charles Farcy im Salon von 1833.<sup>20</sup> Neureuther dürfte dieser Typus bei Verwendung für seine klassisch gesehen niedere Gattung der Arabeske entschieden angemessen erschienen sein. Die Art seiner Zeichnung macht deutlich, daß er sich über die «imagerie populaire» zu erheben sucht, wie es auch Bourgeois oder Beaume und Mozin taten. Doch in einem Punkt geht er über diese Künstler noch hinaus: ihm gelingen die ersten wirklichen Massenszenen der deutschen Kunst – Menzel sollte später davon profitieren und diesen Typus ins größere Gemälde übertragen.<sup>21</sup> Im Sinne des Genres verzichteten die Massenszenen auf die Konzentration auf einen Helden, sie sind unhierarchisch und korrespondieren damit Erfahrungen von Großstadt und neuen Gesellschaftsformen mit einem breiten liberalen Bürgertum als Trägerschicht.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Serie: Abb. 1, 5-7, 11.

<sup>2</sup> Theodor Stettner: «Goethe und Neureuther», *Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel* 1, 1900/1901, S. 290f.

<sup>3</sup> Werner Busch: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 66–75; David Klemm: *Von Napoleon zu Bismarck. Geschichte in der deutschen Druckgraphik*, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1995, S. 62–65; selbst für Bernhard Fischers ansonsten erschöpfende Cotta-Bibliographie war es aus den Quellen des Cotta-Archivs nicht möglich, Neureuther als den Urheber der Serie zu ermitteln, so befindet sich auch in Marbach kein Exemplar der Serie: Bernhard Fischer: *Der Verleger Johann Friedrich Cotta. Chronologische Verlagsbibliographie 1787–1832*. Aus den Quellen bearbeitet (= *Deutsches Literaturarchiv. Verzeichnisse – Berichte – Informationen* 30/1), 3 Bde., München 2003, Bd. 2, Nr. 1988, S. 812f.

<sup>4</sup> Zu deren Struktur: Busch (Anm. 3), S. 49–55.

<sup>5</sup> Michael Marrinan: *Painting Politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France, 1830–1848*, New Haven & London 1988, S. 36f., Abb. 29, 30, 32, 37–39. Marrinans Buch wird auch für das Folgende viel verdankt.

<sup>6</sup> Die Literatur zur *Liberté* ist Legende. Zusammenfassend mit Literatur: Nicos Hadjinicolaou: *Die Freiheit führt das Volk von Eugène Delacroix. Sinn und Gegensinn*, Dresden 1991. Hadjinicolaou, S. 59–71, bezweifelt, daß es sich bei dem Zylinderträger um einen Bürger handelt. Dahinter dürfte sich eher ein terminologisches Problem verbergen, in der Tat war um 1830 der «Bourgeois» eher ein Schimpfwort, er hatte nicht an der Revolution teilgenommen, der selbständige Handwerker oder der Kleinbürger durchaus.

<sup>7</sup> Marrinan (Anm. 5), Abb. 39.

<sup>8</sup> Ebenda, S. 34–37.

<sup>9</sup> Ebenda, Abb. 21 und 22; Kat. Ausst. *Il y a cent cinquante ans ... : Juillet 1830*, Ville de Paris, Musée Carnavalet, Paris 1980, Kat. Nr. 74, 75.

<sup>10</sup> Marrinan (Anm. 5), Abb. 37.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 27f.; hierzu und zum generellen politisch-historischen Zusammenhang s. ferner: Clive H. Church: *Europe in 1830. Revolution and Political Change*, London 1983, bes. S. 29, 73; Dieter Langewiesche: *Europa zwischen Restauration und Revolution 1815–1849* (= *Oldenbourg Grundriß der Geschichte*, Bd. 13), S. 45–54; Hartwig Brandt: *Europa 1815–1850. Reaktion – Konstitution – Revolution*, Stuttgart 2002, S. 155–164; Kat. Ausst. *Juillet 1830* (Anm. 8), Kat. Nr. 37–41 zu den Ordnonnanzen.

<sup>12</sup> Auch dazu gibt es eigene Darstellungen, denn es handelt sich um Artikel 66 der *Charte Constitutionnelle*, s. Kat. Ausst. *Juillet 1830* (Anm. 9), Kat. Nr. 190 und 253; ferner taucht der Verweis auf die Wahrheit der Verfassung ironisch auf Philipons Lithographie, Pl. 112 von Nr. 56 vom 24.11.1831 in *La Caricature* auf, siehe Susanne Bosch-Abele: *La Caricature (1830–1835)*, Bd. 1, Weimar 1997, S. 184f. (freundlicher Hinweis Remigius Brückmann, Bonn).

<sup>13</sup> Jörg Traeger: *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*, München 1975, S. 110ff., Kat. Nr. 280–283; Kat. Ausst. *Runge in seiner Zeit*, Hamburger Kunsthalle, München 1977, Kat. Nr. 65–68 und ebenda: Hanna Hohl: «Das Universum der Zeiten», S. 188–192; Busch (Anm. 3), S. 49–55.

<sup>14</sup> Werner Busch: «Umrißzeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts», Regine Timm (ed.): *Buchillustration im 19. Jahrhundert* (= *Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens*, Bd. 15), Wiesbaden 1988, S. 131–148.

<sup>15</sup> Marrinan (Anm. 5), Abb. 23–26, Abb. 27 (Bourgeois' Salonbild), S. 34f.; Kat. Ausst. *Juillet 1830* (Anm. 9), Kat. Nr. 52–54.

<sup>16</sup> Marrinan (Anm. 5), Abb. 68 (Beaume und Mozin), S. 51–53, dort auch zum Diorama von Daguerre; Kat. Ausst. *Juillet 1830* (Anm. 9), Kat. Nr. 51.

<sup>17</sup> Obwohl die Zeichnung den Namen von Delacroix trägt, ist die neuere Forschung der Meinung, sie sei eher von Raffet: Marrinan (Anm. 5), Abb. 95 und S. 73f., 242f., Anm. 281, 282.

<sup>18</sup> Sowohl die Ankunft als auch die Balkonzene sind in der Orleanistischen Propaganda mehrfach dargestellt worden, s. Kat. Ausst. *Juillet 1830* (Anm. 9), Kat. Nr. 149–156; Marrinan (Anm. 5), Abb. 70, 75.

<sup>19</sup> Darstellungen der Louvre-Attacke: Kat. Ausst. *Juillet 1830* (Anm. 9), Kat. Nr. 94–98; Marrinan (Anm. 5), Abb. 35.



<sup>20</sup> Marrinan (Anm. 5), S. 6, 19–25.

<sup>21</sup> Werner Busch: «Das Ornament der Menge? Menzels künstlerische Reaktion auf die Erfahrung der Großstadt», Petra Kuhlmann-Hodick & Tobias Burg (eds.): *Menzel in Dresden*, Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, München 2005, S. 132-141.